

La mirada del ciego: entre el mito, la metáfora y lo real

Evgen Bavčar

Traducción del francés de Nadxeli Yrizar

Si “la lucidez es la herida más cercana al sol” como lo propone René Char, se puede decir que sólo la mirada del ciego puede encarar el sol a pesar de cierta opinión ampliamente difundida. Es cierto que en la tradición oculo-céntrica (tomo el término de los estudios de Benjamín Mayer Foulkes) los ojos del ciego no participan de esa sustancia solar que, según Plotino, les permitiría mirar de frente la estrella más cercana a nosotros. Por lo tanto, es importante articular en una reflexión introductoria la condición de ciego, primero dentro del contexto mítico y después a través de algunos fragmentos filosóficos.

La mitología griega nos presenta diversos arquetipos de ceguera, comenzando por la de Polifemo: en la representación de esa mirada única, tal como nos la presenta la *Odisea*, este habitante de la gruta prehistórica funciona como la pupila original de la naturaleza, observándose única-

mente a sí misma. La luz en la gruta, el fuego que aclara la morada de Polifemo, no es sino el mundo de la empírea más rudimentaria en que la mirada original y todas las percepciones visuales permanecen en la monovisión absoluta. Es justamente ahí donde se manifiesta la naturaleza ciega que no se ha sometido aún a la relación sujeto objeto. Cuando Ulises penetra en este universo de la mayor fatalidad aporta su mirada doble –es por eso que Theodor W. Adorno y Max Horkheimer lo definen como el “prototipo del burgués”–; gracias a su condición de biocular juega entre la cosa y el nombre, es decir entre el contenido y su formulación. Cuando Ulises se esconde detrás de Nadie, Polifemo permanece indefenso frente a su lógica binocular. Dicho de otra manera, la mirada prehistórica de Polifemo, monocular, sólo puede encarar la realidad plana –bidimensional– del mundo y no ve aún la posibilidad de ir detrás de las cosas –tridimensional– frente al ardid del vientre de los borregos. Ulises es capaz de poner en jaque la mirada direccional de Polifemo que, como ciego, la remite todo el tiempo a sí mismo, es decir al punto cero de la visión ocular. La gruta de una sola pupila se vuelve aquí la órbita de una mirada muerta, vencida por el embuste que introduce en el mito la posibilidad de un “tercer ojo”.

Con Edipo encontramos la mirada liberada de la fatalidad mítica, esto es posible gracias a la castración simbólica, es decir la ceguera del rey Edipo a las cosas de este mundo. Por su toma de conciencia de lo que es el hombre, Edipo es el primer personaje mítico en ir más allá de lo visible al volverse la víctima de la fatalidad mítica. Su enceguecimiento es la representación de una tercera posibilidad de ir más allá de las cosas en sí mismas, aceptando el hecho de que también él tiene derecho a morir. Su hija Antígona es la realización de una justicia extrema que asegura a su padre el derecho a ser conducido al reposo sagrado de la tumba. De la misma manera, Edipo se puede poner en paralelo al tercer ojo de Tiresias, quien debido a la toma de conciencia del placer de su mujer, se ve condenado a la ceguera, y por lo tanto a la percepción tridimensional de una mirada que también va más allá de lo visible. Tiresias se vuelve así el arquetipo del analista que conoce los deseos velados del inconsciente mítico, tal como le son presentados por el oráculo de Delfos. A través de esa metáfora podemos conocer la naturaleza como una situación latente en posición de ser y de devenir, pero que no puede explicarse sino con la sabiduría nocturna de Tiresias.

Aquí deseamos introducir, para nuestro propósito, el cuestionamiento filosófico sobre el ciego y de manera más amplia, sobre la ceguera en el plano ontológico, tal como aparece en algunos pasajes seleccionados de la historia de la filosofía. Se trata solamente de una tentativa de interpretación teniendo en cuenta algunos ejemplos de este problema.

Así como la sabiduría estaba ligada a la noche, a la edad madura del hombre –Ulises encuentra la ceguera apenas cuando regresa a Ítaca–, G. W. F. Hegel pretende también que el ave de Minerva no vuela más que de noche. Por lo tanto, es necesario examinar la situación de todos aquellos para quienes la noche continúa siendo el lugar privilegiado de la experiencia, además del de una fatalidad irremediable. Estar del lado de la noche también significa sumergirse en los orígenes de los orígenes, es decir, en el comienzo del *pensamiento de ser* que nos fue comunicado, aún indiferenciado del discurso mitológico, el pensamiento como *theorein*, es decir la observación posible cuando la imagen, la luz del espíritu, sale de la unión indiferenciada con la oscuridad mítica. Sin embargo, toda historia del pensamiento permanece ligada a ese regreso de las ventanas primarias que nos entregan el secreto de la mirada así como también la posibilidad de la mirada del ciego, aquella de la idea.

Regresemos pues a la cuna del pensamiento filosófico, a los pasajes de Heráclito concernientes a Homero. En ese punto la filosofía presenta al ciego a la vez como conocedor y como incapaz de conocer las cosas del mundo empírico, las pulgas diminutas, imperceptibles para su tacto y, claro está, fuera del alcance de su mirada física inexistente. La frase enigmática que los buscadores de pulgas dirigen a Homero: “todo aquello que hemos visto y tomado, lo abandonamos, todo aquello que no hemos visto ni tomado, nos lo llevamos” marca el desfase entre el mundo de las realidades empíricas y de la mente. Se podría decir a propósito de la descripción de Heráclito que la mente, por más educada que sea, queda indefensa ante la banalidad del mundo empírico, frente a la experiencia del cuerpo o cuando ha sido privada de la visión física. Podemos encontrar reminiscencias de este pasaje a través de toda la historia de la filosofía hasta la *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* de Denis Diderot. Heráclito nos muestra materialmente, revelándonos la verdad sobre el mundo de las realidades inaccesibles a la mente de Homero, la fuerza bruta de los hechos que recubren nuestro espacio existencial, es decir, el del cuerpo. La paradoja formu-

36 lada por los buscadores de pulgas es de alguna manera una anticipación arcaica de las diferentes formas de visualizar el mundo: por un lado aquellas de la mente y de los sueños, “quijotescas”, y por el otro, aquellas de los hechos en bruto características de la mirada de Sancho Panza. Es cierto que también podemos interpretar el pasaje de Heráclito como un desfase, incluso como una contradicción, entre el verbo y la imagen, es decir, la separación entre la ceguera del verbo y la videncia muda de la imagen. Pero eso sobrepasaría nuestro propósito y preferimos retomar nuestro cuestionamiento sobre el ciego y la filosofía en contexto de la filosofía de Platón. Antes de abordar la reflexión sobre los prisioneros de la caverna de Platón, es necesario que precisemos que se trata de la ceguera ontológica, por lo tanto del problema de la realidad de las cosas tal cual son. En cuanto a la ceguera trascendental, que más bien proviene de la estructura teológica del mundo, nos limitaremos a evocarla posteriormente.

La caverna de Platón es de alguna manera el prototipo de la cámara oscura en la que la condición de los habitantes, atados de pies y cuello, se parece extrañamente a la de Polifemo. Nos damos cuenta de paso que, mientras Polifemo se volvió ciego porque el fuego fue llevado a su único ojo, los habitantes de la caverna de Platón perciben, aunque tenuemente, el resplandor del fuego que da existencia a los objetos bajo la forma de sombras que se inscriben sobre la pared rocosa que tienen enfrente. Aquí vemos ya el fenómeno de la transformación del fuego original en luz, gracias a la distancia establecida entre las llamas y los objetos iluminados por ellas. También hay otra diferencia respecto a la cámara oscura de imágenes invertidas, y es que la estructura de la caverna presenta una abertura más grande, lo que desde el punto de vista de la física no conlleva ninguna inversión. Los portadores de objetos cuyas sombras se proyectan en la pantalla de la caverna pueden ser tanto seres parlantes como silenciosos; en un caso como en el otro, permanecen en lo temporal y se puede suponer que no se vuelven seres parlantes sino hasta el momento en que el fuego ya no puede iluminar los objetos que llevan consigo. Solamente es por la ausencia del fuego que podemos suponer este regreso al lenguaje, que retoma el papel del fuego para proyectar las imágenes en la mirada fija de los prisioneros de la caverna. Mientras que los portadores de objetos permanecen en silencio, las imágenes que son las sombras transportadas sólo expresan el movimiento; se trata ahí de un espectáculo mínimo para asegurarnos la realidad de los sucesos empíricos de lo cotidiano banal. Sin duda sería más preciso

definir a los habitantes de la caverna como ciegos en potencia que gracias al fuego de la realidad empírica son más bien cortos de vista mientras indagan las sombras frente a ellos. Una vez liberados podrían dirigirse hacia la luz trascendental que los deslumbraría con su resplandor. La ceguera se encuentra de alguna manera en el paso de un mundo a otro. Si las sombras del mundo empírico ya no tienen razón de ser, una salida posible es el regreso a las tinieblas originales; aunque hay otra posible: si queremos percibir la luz, estamos obligados a valernos del punto ciego de la caverna como elemento de contraste para enseguida gozar de la percepción del mundo soleado. De esta manera, podemos seguir hablando de dos formas de ceguera, aquella que nos amenaza en el mundo empírico y temporal y esta otra que abre el pasaje al mundo de las ideas, a la visibilidad pura.

Cuando Platón acusa a los pintores de pintar las sombras de las sombras, los pone en posición de ciegos que no se pueden imaginar la sombra de la sombra más que sobre el plano de la lógica formal y formalizada. Si tomamos esta tesis de manera absoluta, la sombra de las sombras no existe, o más específicamente funciona como el espacio tridimensional de la oscuridad original. De esta manera, podemos comprender la célebre pintura de Kasimir Malevich, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, que remite al mismo problema. Para comprender mejor la estructura de la caverna de Platón podemos establecer un paralelo con la idea griega de la estructura del Hades, donde los cuerpos antes reales se vuelven sombras. Así, al olvidar el mundo de su existencia corporal tridimensional, ellos se transforman en una realidad bidimensional. No es un azar que la madre de Ulises recupere el uso de la palabra al beber sangre, lo que le devuelve su corporeidad perdida en la muerte.

En todo caso, el mundo de las sombras sigue siendo ya sea el pasaje a la ceguera original, ya sea el recorrido hacia una realidad del saber, la realidad oculocéntrica. Ahora debemos evocar la ceguera trascendental debida al discurso mitológico que nos ocupa por ejemplo, en la Biblia. Antes del instante llamado *fiat lux*, Dios se repliega en las tinieblas sobre sí mismo. Al crear la luz, se hace de un velo de separación entre lo visible y lo invisible; es por eso que nosotros estamos respecto a él en posición de ciegos, es decir, engeguados por esta luz deslumbrante; en otros términos, al crear al hombre, Dios le inflige su propia ceguera dándole al mismo tiempo el don de la luz que aún hay que encontrar. Es gracias a la ceguera trascendental que Tiresias,

38 en la mitología griega, puede ver más allá de lo visible en la paradoja que acabamos de evocar.

Debemos decir que la luz presente en el dios trascendental no es aquella que entra en juego en lo temporal. Podemos entenderlo evocando la filosofía de la religión de Hegel; él pone en paralelo a Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo de acuerdo con su sistema ternario de la dialéctica. El Hijo que va al mundo, a lo temporal, comunica esta luz que los humanos no pueden ver en directo más que a través del espejo, como lo pretende san Pablo. El Padre, visible gracias a su hijo, permanece invisible para el hombre y es en este desfase, en esta separación, que es necesario ver la ceguera de lo temporal. Dios Hijo vuelto hombre porta la memoria de la mirada del Padre a quien encuentra hasta la tercera etapa, al regresar a casa del Padre, en la síntesis de la Luz trascendental y temporal que es llamada Espíritu Santo. Solamente en la desaparición visible del Cristo, el hombre encuentra su nostalgia de la primera luz de los orígenes, aquella que sólo le es accesible en la trascendencia. Al mirar los íconos como imágenes de lo invisible, los vemos en calidad de ciegos. Desde esta perspectiva, nuestra percepción pasa a través de la ceguera a lo visible, para desembocar en una percepción trascendental, es decir en una mirada hacia Dios en la inmanencia de nuestro espíritu. La Santa Trinidad muestra sólo un lado del velo infranqueable que nos separa de Dios, aquél que le confiere el estatus de absoluto, la totalidad de su mirada de Sí. Al observarse gracias a la Luz Original se desprende del mundo donde se presenta únicamente en el espejo de su hijo o a través de las representaciones de éste último.

Aquí debemos tener en cuenta las etapas obligatorias en la visión posible de la divinidad, que también nos incita a replantear el problema de los íconos como representación. Cuando le dije a un pintor de íconos “si comprendo bien padre mío, los íconos están hechos para los ciegos”, me respondió en un sentido muy profundo acorde con el espíritu de los íconos: “Usted tiene razón”. Esto significa que el hombre sometido a las reglas de lo temporal sólo puede percibir bajo la máscara de lo sagrado; si cree ver lo sagrado en directo, es solamente el sustituto de Dios lo que ve. El Cristo como espejo del mundo posee de alguna manera dos caras, una ofrecida a la mirada del padre y la otra que se ofrece a la mirada del hombre. A la bisagra entre lo invisible de la trascendencia y lo visible de lo temporal, dejándose ver por el hombre, sólo encuentra Su luz propia una vez que ha

dejado el mundo. Así es como nosotros podemos comprender las numerosas metáforas de los Evangelios, en particular el suceso de Tabor, como el retorno de esta luz original, a través de las reapariciones del Hijo. De la misma manera podemos evocar, en esta perspectiva, la luz del Pentecostés que se hace visible en la ceguera momentánea de los Apóstoles.

En seguida de algunos ejemplos como estos podemos comprender la ceguera como condición del hombre en lo temporal histórico, donde desempeña el papel del ciego que puede solamente a través de numerosos círculos, etapas en la espiral de la dialéctica según Hegel, desembocar en la luz absoluta del espíritu, como el espejo del mundo que, al final, no hace sino reflejarse. Lamentablemente, no podemos profundizar más en el aspecto teológico de la lectura de Hegel y sus consecuencias porque preferimos detenernos en Ernst Bloch, quien de manera muy original logra formular una crítica de Hegel. Con Bloch intentaremos comprender la relación entre lo visible y lo invisible, específicamente en su crítica del narcisismo de Hegel, es decir, la ceguera del Sujeto que, en la última de las etapas, se encuentra confundido con su Objeto. Dicho de otra manera, en el saber absoluto. Hegel es comparado con Narciso quien no entiende que entre él y su imagen siempre hay algo que ver, un desfase temporal o un objeto escapando a su propia definición.

Antes de abordar esta cuestión, queremos subrayar que para Bloch el único sentido de la verdad –entendido como verdad material– es el tacto. La prioridad que él otorga a esta forma de percepción debe comprenderse en el contexto de su filosofía, que no se puede inscribir a una perspectiva utópica si el mundo mismo no posee un sustrato apropiado para esta manera de proceder. La materia como sustancia en potencia de ser, manifiesta, según Bloch, una forma de utopía subyacente. En otras palabras, el sujeto no puede realizar su sueño utópico si su objeto no contiene una carga latente de concreto. Para decirlo de manera más precisa, el narcisismo de Hegel representa para Bloch la terminación de las etapas dialécticas y con ello la muerte del sujeto en el círculo vicioso de su auto reflexión como resultado de las etapas precedentes. El objeto no puede funcionar como espejo de los posibles sino a condición de que el sujeto no termine su razonamiento en el saber absoluto. Se trata entonces de evitar la ceguera del sujeto en el espejo ciego de Narciso para que el “aún-no-ser” permita al sujeto superar su propia ceguera. Ésta última al no liberarse de la os-

40 curidad del momento vivido, se convierte en una forma de utopía negativa, es decir, la proyección de su condición pasada y actual hacia el futuro, sin poder encarar la luz de la utopía concreta.

Bloch se sitúa en una perspectiva del “aún-no-ser”. Lo inacabado de la relación sujeto objeto le da la oportunidad de ver el mundo abierto al espíritu de la utopía, al sujeto como agente. Este último se encuentra en posición de ciego en la oscuridad del momento vivido. Según Bloch, el momento presente es aquel que por sí mismo nos permite sobre todo ver, mirar hacia el pasado y para el otro lado hacia el futuro como resultado del tiempo superado. Así, el sujeto se puede comprometer a superar esta fatalidad y creer en un futuro diferente que –gracias a la posibilidad de diferenciación entre presente y futuro– podemos nombrar “futuro” (el futuro presenta un cambio cualitativo, un abandono del orden eterno de las cosas) en la oscuridad del momento presente. El sujeto debe entonces encontrar esta posibilidad del futuro para no repetir todo lo que ya tuvo lugar y aquello que no representa nada nuevo. En su obra *Sujeto-objeto*, en la que Bloch expresa su crítica de Hegel, da a la figura de la lechuza –que para Hegel no vuela más que de noche– el papel del ave nocturna que voltea sus ojos hacia el nuevo amanecer. Podemos decir que gracias al pasaje a través de la ceguera del instante presente, la mirada del sujeto, dejando tras de sí las etapas ya vistas y franqueadas, se abre hacia otra luz que surge detrás del velo del momento presente. De alguna manera, la única vía posible más allá de los ritmos ternarios de la dialéctica hegeliana pasa a través del cese temporal en la oscuridad del momento vivido, y por lo tanto a través de este punto ciego del espíritu que le ofrece la posibilidad de aprehender otro tiempo que surge al alba de la noche hegeliana. Se trata entonces de una apertura de la dialéctica hacia un “aún-no-ser” de acuerdo con la latencia del mundo que permanece en gestación de los nuevos posibles. Dicho de otra manera, la ventana oscurecida del momento presente es la condición *sine qua non* para que el sujeto se libere de las cadenas de la dialéctica hegeliana y abandone la regla del *tertium non datur* por el *tertium possibilis*. De esta manera, la cortina de lo invisible se vuelve un obstáculo a superar para que el sujeto no caiga en la repetición del saber absoluto (el narcisismo de Hegel) y evite la ceguera provocada por el ahogamiento del sujeto en su imagen, es decir en su objeto sin retorno. Claro que se trata de metáforas provenientes del muy expresionista lenguaje de Bloch que nos revela

su necesidad de concebir críticamente el pensamiento de Hegel y en particular su dialéctica. Más adelante, intentaremos ver cómo la figura del ciego, o el tema de la ceguera, se inscribe en su filosofía de la música.

Entonces, si el tacto es el sentido de la verdad material, Bloch se inscribe en la tradición materialista, específicamente en la de Diderot, tal como se expresa en la célebre *Carta sobre los ciegos*. Tenemos entonces que trazar algunas ideas básicas. Este texto se trata del cruce de dos discursos, aquel que cree conocer el mundo gracias a la visión ocular y aquel que de alguna manera está pegado a la palabra del ciego. En realidad las palabras inventadas por Diderot que aparentemente pertenecen al ciego, sirven de pretexto para enunciar lo concreto de las cosas tal y como las percibe el ciego; esta elección no es azarosa: el tan real ciego escogido por Diderot – el ciego de Puisseaux – desempeña el papel de una muy eficaz metáfora para expresar la visión del mundo del mismo Diderot.

Primero, Diderot evoca la necesidad de orden. Pongamos un sistema filosófico para justificar en el caso de ciegos *more geometrico* con el fin de evitar el azar que pudiera enturbiar el orden establecido de las cosas materiales por el sujeto en la existencia del ciego; su mundo ordenado es diferente del mundo en movimiento, desordenado y espontáneo de los videntes. También realza la significación de palabras sin referente, como por ejemplo, *belleza*, que en el contexto del ciego sólo tiene una significación platónica (lo bello sólo puede ser bueno). El ciego no puede comprender el concepto de belleza inútil que sobre todo será desarrollada en el siglo XIX. En otros términos, la idea misma de lo bello para el ciego está ligada a un sustrato concreto, ya sea moral, ya sea aquello que puede aprehender mediante el tacto. Por esta razón, el cuestionamiento sobre el espejo nos muestra aún mejor el cruce de dos lógicas, aquella que va a los objetos mismos, y aquella que sólo trata la imagen de los objetos a través de la percepción oculocéntrica. Cuando el ciego dice: “[el espejo] es una máquina que pone las cosas en relieve, lejos de ellas mismas cuando se encuentran convenientemente ubicadas respecto de ellas mismas”, concibe la existencia de las cosas como realidad tridimensional a la que aplica el discurso bidimensional de los videntes, enfatizando así la ambigüedad entre la cosa y su imagen. El ciego se imagina la mesa como cuerpo duplicado por el espejo, sin embargo el vidente cree ver la mesa cuando ve su reflejo en la superficie del espejo.

Notemos de paso que el ciego de Puiseaux es una persona instruida, y lo que es aún más sorprendente, alfabetizada (educa a su nieto). De esa manera representa una ruptura en la larga tradición de ciegos analfabetas y anticipa la entrada de la escritura braille, la que será más tarde aplicada por Valentin Haüy y Louis Braille. Es en este momento cuando se hace una división clara entre el ciego que solamente habla y aquel que escribe y narra al mismo tiempo.

En lo que concierne al tacto, éste no puede ser considerado solamente como un detalle exótico ya que el ciego le asigna una definición muy actual: "... me gustaría tanto tener largos brazos; me da la impresión que mis manos me instruirían mejor sobre lo que sucede en la luna que sus ojos o sus telescopios; además los ojos dejan de ver antes que las manos de tocar". Esto supone que el universo no puede ser únicamente percibido con el ojo. Incluso la exploración moderna actual nos demuestra que andamos a tientas en el universo, claro que sin los brazos alargados del ciego de Diderot, sino con los medios modernos como sondas, telescopios, que únicamente son nuestros ojos prolongados o, mejor dicho, nuestros brazos suplementarios. Notemos que *es a ciegas* como la célebre sonda Cassini tocó el sol de Titán. El astrofísico Peter Von Ballmoos es consciente de que los astrofísicos no son sino ciegos, que escrutan el cielo con aparatos; lo que expresa citando Charles Baudelaire: "¿Qué buscan todos esos ciegos en el cielo?" El ciego de Diderot está consciente de que la luna podría estar al alcance de su brazo si éste fuera suficientemente largo, y vemos ahí una aplicación de la distancia ocular en el dominio del tacto como mirada aproximante.

Esto confirma una vez más la tesis de que nuestro cuerpo permanece como una totalidad abierta frente al mundo infinito de las cosas materiales que sólo son visibles o perceptibles a veces mediante el tacto. Dicho de otra manera, aquello que nuestro ojo no ve puede ser percibido mediante el sentido del tacto, comenzando por ciertos puntos de nuestro propio cuerpo.

De esta manera podemos comprender mejor la iconografía de mi imagen *Les Deux Regards de Sainte Lucie* [Las dos visiones de Santa Lucía] al ser representada con cuatro ojos, dos en su cara y otros dos que sostiene entre sus manos. En ella se expresa la relación sujeto objeto mediante la duplicación de su mirada original que se observa a sí misma en el espejo, es decir, en el plato sostenido. Sus brazos alejan la mirada de su punto de partida orbital para encontrarla en el espejo de sus ojos perdidos. Se trata en-

tonces de una ceguera que le otorga la visión física a través del hallazgo del tercer ojo, es decir, ofreciéndole el espejo ciego en su totalidad abierta. Santa Lucía contempla su rostro en ese espejo y se convierte de esta manera en la figura emblemática de otra mirada que va más allá de la lógica admisible por un oclocentrismo universal. Veamos de paso que desde cierto punto de vista, la figura de Santa Lucía se inscribe en la larga tradición de los cuadros que representan mujeres en el espejo (*cfr.* las numerosas Venus en el espejo), pero solamente Santa Lucía nos puede servir como ejemplo de una mirada trascendental en la inmanencia de su cuerpo herido por la ceguera física.

El ojo no puede percibir las cosas en directo porque necesita de la distancia que asegura al objeto de su percepción, el estatus de imagen visual. La definición del espejo que da el ciego es, de esta manera, la aplicación de una visión abstracta oclocéntrica en el mundo de los cuerpos y de los volúmenes susceptibles a ser percibidos por la mirada aproximante del ciego. Cuando el ciego dice que no es posible ver el propio rostro, pero que se puede tocar, (“...la vista entonces es una especie de tacto que sólo se extiende sobre los diferentes objetos de nuestro rostro”) ya evoca la muy conocida tesis de Pico della Mirandola que dice que uno no puede verse con sus propios ojos. El ciego se percibe a sí mismo tocándose la cara. Pero le sucede lo mismo que al vidente porque tampoco puede percibir su rostro con el tacto sobre la cara lisa del espejo que se le enfrenta. Sin embargo, el ciego comprende el principio del espejo, y es justo en esa perspectiva que Diderot va más allá de todos los clichés sobre el ciego, que como residuo de un pasado desafortunado, nos acompañaron hasta la primera mitad del siglo xx. Aquí pensamos en ciertos psicólogos y psicoanalistas que creían que a los ciegos no les concernía el estadio del espejo. Con este lamentable error podemos medir la lucidez premonitoria de Diderot y su aceptación filosófica del ciego como igual a nosotros. Mediante su concepto de espejo táctil, también introduce en la filosofía occidental el concepto de cuerpo que más tarde será considerado por Maurice Merleau-Ponty como punto cero del espacio. Entonces Diderot da al ciego el dominio de la percepción facial corporal, exagerando, en parte, la visión que el ciego porta en la punta de los dedos de su mano. Y aún ahí, él anticipa la visión del mundo moderno que constata que a ojo desnudo sólo se percibe una porción mínima del universo, el resto es percibido por máquinas y solamente inter-

44 pretado por el hombre. También sería muy interesante analizar a detalle el diálogo entre el vidente y el invidente sobre las ideas comunes y corrientes, y la visión del ciego, especialmente cuando pregunta sobre el tamaño de las máquinas (microscopio, telescopio) en relación con las realidades que éstas observan. El tacto es para el ciego el punto del cuerpo que funciona como espejo. Pero a diferencia del espejo que debe estar ubicado a cierta distancia del objeto, el tacto es activo, tanto desde el punto de vista del sujeto, como del objeto. Precisemos. El tacto es la mirada que, al mirar es mirada (si me toco estoy en posición de ser visto viéndome) y que reconcilia al mismo tiempo el ver y el ser visto. Cuando el cuerpo se observa a sí mismo, éste es visto, al tiempo en que se mira. De esta manera, también podemos comprender la idea del cuerpo para Merleau-Ponty como totalidad abierta. El ciego puede conocer esta realidad gracias a la percepción del tercer ojo que representa la única mirada posible de lo que es él mismo, sin, por lo tanto, caer en la trampa de Narciso.

El tacto, único sentido de la verdad material, percibe aquello que no es perceptible para el ojo, dicho de otra manera, el ojo como órgano de la distancia se puede engañar con la realidad de las cosas, sin embargo, el tacto nos puede informar, en primer lugar, sobre los puntos ciegos de nuestro propio cuerpo, como proyectado hacia el exterior en el mundo de los objetos. Sin esta posibilidad seríamos incapaces de aprehender con nuestro cuerpo los objetos externos a él, porque éste último podría quedar como una especie de espejismo desprovisto toda felicidad de verificación. De esta manera hacemos un cuerpo a cuerpo con el mundo de los objetos, palpando a ciegas todo lo que escapa a nuestro ojo.

En la filosofía de Ernst Bloch nos volvemos a encontrar el concepto de “pre imagen” (*Vorbild*), que nos remite a la primera percepción, aún indefinida, de una realidad todavía inexistente. Las tres etapas de creación que nombra Bloch “incubación”, “inspiración” y “explicación”, son también válidas para la idea de “pre imagen” tal y como es concebida en nuestra cabeza antes de que podamos aplicarla al objeto de nuestra observación. La incubación es de alguna manera un punto ciego del conocimiento; entonces es ésta la que le da razón de ser o más exactamente de “aún-no-ser”, una categoría definitiva. Si el mundo es infinitamente abierto es lo mismo para nuestra posibilidad de conocimiento; pero dado que estamos condenados a vivir la realidad objetiva a través del instante presente, estamos,

como ya ha sido dicho, obligados a aceptar la oscuridad, y más aún la ceguera del momento vivido. Nos encontramos la misma idea del “aún-no-ser” en la interpretación blochiana de ciertas obras de arte, particularmente en *La ronda de noche* de Rembrandt. El filósofo nos propone dos términos complementarios: la “pre apariencia” (*Vorschein*) y la “apariencia” (*Schein*). Lo que vemos en ese cuadro, es el espacio nocturno; en esta constatación, nosotros nos situamos como ciegos frente a esas realidades, ya que es sólo la “pre apariencia” la que nos da el verdadero contenido del cuadro, es decir, la mañana anunciada por el juego de la luz. Dicho de otra manera, ese cuadro se dirige, en principio, tanto al instante de la oscuridad de nuestra percepción como a la visión utópica de la llegada de la mañana, es decir, al espacio temporal de una realidad que aún no está frente a nuestros ojos enceguedidos. Este contenido utópico y el carácter inacabado de las obras de arte nos permiten liberarnos de nuestras percepciones inmediatas para encontrar una mirada inédita en un mundo que todavía no está ahí. Estamos entonces obligados a atravesar la oscuridad del momento vivido para superar (*überschreite*) el obstáculo de nuestro presente en la bisagra de nuestro pasado y de nuestro futuro. *La ronda de noche* sirve a Bloch como metáfora para explicar sobre un plano muy concreto, que pensar significa superar, sobrepasar. Solamente como seres pensantes que ven más allá del momento presente podemos encarar la clarividencia de otra mirada, liberada de la factualidad en el orden eterno de las cosas.

Se puede observar más aún en la filosofía de la música de Bloch, expresada en su obra *Geist der Utopie* [Los frutos de la utopía] que remite directamente a la situación del ciego. Él considera que incluso en música –la felicidad de los ciegos– haría falta cerrar los ojos para estar a la escucha del sonido como fenómeno del cuerpo que se establece en el espacio, y acogerlo mediante nuestro tercer ojo, Eurídice de nuestra anterioridad. Así, podemos comprender la necesidad de la escucha en relación con el silencio de los pasos de Eurídice al quitar el reino del Hades (el mito de Orfeo y Eurídice, específicamente en el fracaso del regreso de Eurídice a la superficie provocado por la mirada de Orfeo que la hace desaparecer). El sonido musical siempre es anticipado por su “pre imagen”, es decir, el silencio como punto cero de la espacialización del sonido que llamamos música. Orfeo al regreso de los infiernos, olvida el sustrato necesario para la música, dado que mira hacia atrás, ignorando que la imagen de Eurídice como imagen

46 anticipadora puede ser muda y también dar un sentido más profundo a su manera de proceder de músico. En efecto, el músico, primero tiene que abordar a Eurídice a ciegas porque solamente a condición de aceptar la ceguera obligatoria, Eurídice podrá caminar frente a nosotros y no detrás. Creer en el pasaje que nos lleva hacia adelante significa acoger a Eurídice en la inmanencia de nuestra mirada interior, es decir, creer en la posibilidad de sobrepasar la oscuridad del momento vivido. Esta última es la reminiscencia del Hades que nos amenaza al encaminarnos más allá de nuestra ceguera puntual, es decir, más allá de la factualidad del mundo que todavía no está acabado.

Ser ciego significa entrar conscientemente en el olvido estético para recobrar detrás nuestro el hacia-el-presente vivido, una mirada inédita, aquella de lo posible.